

А.В. Галькова

ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А.Н. БЕНУА И М.В. ДОБУЖИНСКОГО

В статье рассматриваются особенности живописного экфрасиса в мемуарах художников-«мирискусников» А.Н. Бенуа «Мои воспоминания» и М.В. Добужинского «Воспоминания». Отмечается, что мемуарно-автобиографические произведения, написанные живописцами, интермедиальны по своей природе и экфрасис в мемуарной литературе приобретает принципиально иные функции, нежели в художественной литературе. Живописный экфрасис в мемуарах художников-«мирискусников» становится своеобразной авторской стратегией в постижении жизни и искусства. Ключевые слова: интермедиальность, живописный экфрасис, мемуарная литература, «Мир искусства», А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский.

В последние десятилетия отмечается всплеск интереса литературоведов к проблеме интермедиальности и экфрасису как его составляющей, о чем свидетельствует большое количество научных публикаций, посвященных данному вопросу (см.: [1–7]).

Первая треть XX в. в обстановке многообразия течений и направлений в искусстве ознаменовалась востребованностью экфрасиса как среди символистов, так и среди акмеистов, выделявших его на фоне других типов текста как более «материальный», вследствие его опоры на чувственность произведения изобразительного искусства, среди реалистов, а также писателей, относящихся к другим литературным направлениям. «Разумеется, каждое литературное направление и даже каждый отдельный автор выдвигали вперед различные особенности и функции экфрасиса, однако не произвольно, а всегда в отношении к уже существующей традиции – следуя ей или полемизируя с нею» [8. С. 8]. Экфрастичность была свойственна не только художественной литературе, но и документально-художественной – мемуарной литературе, она являлась неизменным компонентом мемуаров русских деятелей искусства.

Многие художники первой половины XX в. писали мемуарные произведения, среди них И.Е. Репин, К.А. Коровин, З.Е. Серебрякова, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.А. Ни-

лус, Б.Д. Григорьев, С.И. Шаршун, Г.К. Лукомский, Н.И. Кравченко, Н.И. Фешин, М.З. Шагал, А.М. Родченко, А.Д. Гончаров, В.В. Кандинский, П.Н. Филонов. В данной статье объектом рассмотрения являются автобиографические произведения художников-«мирискусников» М.В. Добужинского «Воспоминания» и А.Н. Бенуа «Мои воспоминания», поскольку они имеют наиболее цельную и законченную структуру, а не носят фрагментарного характера. Рассмотрение экфрасиса именно в мемуарах «мирискусников» представляется важным по той причине, что в своей совокупности деятельность «Мира искусства» была значительным культурным событием в русском искусстве конца XIX – начала XX в., оказавшим сильное воздействие на смежные области искусства. В отличие от большинства объединений художников, круг интересов «Мира искусства», и особенно таких его выдающихся представителей, как А.Н. Бенуа, был весьма обширен и многообразен. Члены «Мира искусства», кроме станковой живописи и графики, были заняты работой над декорациями к спектаклям и балетам, они создавали оформление интерьеров, нередко выступали в печати [9. С. 7], ими выполнены высокохудожественные книжные иллюстрации – всё это нашло отражение в мемуарах художников.

По меткому замечанию Ежи Фарыно, «для исследования поэтики избранного автора первостепенное значение имеют именно тексты об искусстве (любом) – именно они позволяют проникнуть к семиотическим законам данной поэтики, причем поэтики не сформулированной, а имманентной» [10. С. 91].

«Авторство экфрасиса в тексте художественного произведения представляется чрезвычайно важным, ибо, будучи носителем огромного пласта культурно-исторической, эстетической информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения», – отмечает Е.В. Яценко¹ [11]. Поэтому принципиально важным является тот факт, что мемуарно-автобиографические произведения написаны художниками, а не профессиональными писателями, поскольку художникам свойственно визуальное эстетическое понимание действительности. Для них экфрасис особенно важен, так как дает воз-

¹ Е.В. Яценко в статье «“Любите живопись, поэты...”»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» [11] приводит подробную классификацию экфрасиса, которую мы будем использовать в своем исследовании.

возможность оценить чужое живописное творчество, посредством восприятия живописных артефактов выразить свое собственное мировоззрение, художественные установки, предпочтения изобразительной манеры.

И.А. Есаулов в своей статье «Проблема визуальной доминанты русской словесности» пришел к выводу, что «отличие русской словесности XX века от предшествующих исторических периодов состоит – в аспекте поставленной темы – в том, что иконическое начало не только не утрачивает позицию культурной доминанты, но и приобретает несвойственную ему ранее функцию субдоминантного фона для наиболее могучих художественных направлений этого века – символизма и авангарда. Однако несомненный факт сосуществования в рамках одного хронологического периода самых различных эстетических ориентаций свидетельствует о резком усилении диссипативности¹ в русской культуре» [12].

Экфрасис, по словам Леонида Геллера, это «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [1. С. 13]. В настоящем исследовании понятие живописного экфрасиса используется в узком значении, обозначая словесное описание произведения изобразительного искусства в художественном тексте, в данном случае – в художественно-документальном произведении.

Текст «Воспоминаний» М.В. Добужинского чрезвычайно экфрастичен от первой до последней главы, упоминания разного рода художественных живописных реалий пронизывают все произведение. Помимо описаний живописных произведений (в том числе и собственных) и названия имён живописцев, обширно представлены: рисование предков и родственников, первые пробы рисования (в том числе с натуры), срисовывание и копирование, использование «итальянского» карандаша и масляных красок, особенности живописных технических приемов в школах Ашбе, Дмитриева-Кавказского, Матэ, Холлоши, особенности исполнения рисунка в европейском и русском искусстве, «живописные» свойства угля (который остался для художника любимым материалом), сангинная техника, экфрасисы фотографий, посещение Эрмитажа, Лувра, Пинакотеки, галереи Лихтенштейна, «Современная выставка портре-

¹ Диссипативность в культуре объясняется нелинейностью развития системы, в которой движение совершается по множеству путей, а также открытостью системы.

тов», деятели «Мира искусства», зарисовки, наброски, этюды, планы картин, книжная графика. Многочисленные нулевые (имплицитные) экфрасисы (указание на визуальный артефакт без его словесного описания (нулевой экфрасис совпадает с аллюзией)) отражают тему лубка, книжных иллюстраций, гравюр, карикатуры в творчестве автора-художника.

Так, одной из экфрастических тем в мемуарах художника является лубочное искусство, к которому автор был неравнодушен с детства и мотивы которого нашли отражение в изобразительном творчестве М.В. Добужинского. Наряду с лубком в «Моих воспоминаниях» упоминается гравюра, экфрасис которой также из детских визуальных впечатлений разворачивается в одно из направлений художественной деятельности мемуариста. Так, по ходу повествования о собственной жизни экфрасис лубка и гравюры предстает свернутым (краткое описание живописного артефакта) и нулевым. Нередко тематически разные экфрасисы предстают комплексно. Интересен пример из главы «Мои детские чтения, музыка и рисование»: «Я знал еще в детстве о Рафаэле, Тициане, Микеланджело и Рубенсе – их четыре маленьких портрета – гравюры, вырезанные из немецкого журнала, – отец повесил в моей детской. У отца была также папка со случайными старинными эстампами, среди которых была одна очень хорошая английская гравюра XVIII в. с Гейнсборо; небольшие китайские картинки и несколько русских лубков (особенно меня забавляла – “Фома-музыкант и Ерема-поплюхант”))» [13. С. 30]. Здесь опосредованно представлен экфрасис, свидетельствующий о том, что для автора ценными являются как образцы высокого европейского изобразительного искусства, так и русского народного. Синтез был свойствен М.В. Добужинскому, и, как мы видим, истоки его берут начало в детстве. Далее в главе «Наша петербургская квартира» лубок появляется в описании декоративного убранства квартиры, которое также привлекало мемуариста: «В столовой я сызмала любовался лубочной картинкой в красках – бомбардировка Соловецкого монастыря англичанами в 1855 г.: бомбы русских артиллеристов летают по круглым траекториям и успешно попадают в английские корабли. Было на стенах еще несколько хромолитографий: “Танец Тамары” Зичи, “Русалки, играющие с луной” Микешина и “Волжские барки” Васильева» [13. С. 36]. В данном случае экфрасис лубка выделяется посредством описания сюжета, а хромолитогра-

фии лишь атрибутированы по названию и авторству. Однако и сам тот факт, что взору автора представлялись данные изображения, – отражение визуальной культуры последней четверти XIX в., посредством которой мемуарист раскрывает дух эпохи.

В той же главе приводятся сводные описания гравюр в книгах (как известно, художник и сам занимался книжной графикой): «Трудно сказать, что из всего, что я разглядывал, меня больше всего привлекало, но первым настоящим моим “богом”, когда мне было лет восемь-девять, стал Густав Доре. “Потерянный и возвращенный рай” Мильтона был полон его чудесных гравюр. Эти райские кущи, курчавые облака, светлокрылые ангелы с мечами, страшные кольчатые змеи, низвергающиеся демоны – все восхищало меня и волновало. Да и до сих пор меня пленяет романтика этого замечательного художника. В то же время я не мог наглядеться на тонкие английские гравюры в романах Вальтера Скотта, на эти блаженные пейзажи и дали, развалины, замки, парки и необыкновенных красавиц – героинь этих романов» [13. С. 39]. Данный фрагмент ярко характеризует романтическое мировосприятие автора, свойственное всем художникам-«мирискусникам», при этом очевидно, что мемуаристу присущи в большей степени эмоциональное восприятие, собственная рефлексия, нежели рационалистический подход и истолкование.

С детских лет авторское восприятие литературы происходило в синтезе с изобразительным искусством. Художник не отмечает преобладания одного над другим, всё ценное для него в словесном искусстве находит идеальное визуальное воплощение. Наметив собственные художественные ориентиры в начале книги (хронологически раньше в мемуарах автор пишет: «Больше всего я любил рисовать витязей и рыцарей – и в профиль и en face, разных чертей и сражения между добрыми и злыми ангелами (это было навеяно Доре!)...» [13. С. 27]), мемуарист больше не будет возвращаться к имени этого французского живописца. Вся сила воздействия творчества Г. Доре на воображение М.В. Добужинского выразилась в слове «бог». Эту характеристику по отношению к художникам автор «Моих воспоминаний» использует не раз. В главе «Петербургский университет», говоря о посещении новой Пинакотeki, мемуарист напишет: «...и, конечно, любовался... Бёклином, который был тогда всеобщим богом. И я мог вдоволь насмотреться и на Фр. Штука, который тогда

мне нравился своим крепким рисунком и такой же композицией своих картин» [13. С. 138].

Далее в главе «Годы учения за границей» мнение М.В. Доббужинского об А. Бёклине менялось: «Тогда царил Бёклин и Франц Штук, и я тоже поддался общему увлечению этими двумя “кумирами” (оно началось у меня еще в Петербурге!). К Бёклину, как к первой любви, у меня довольно долго (втайне) держалось некое “благодарное чувство”, пока я не увидел (уже в зрелые годы) в Базеле большое собрание его знаменитых картин бок о бок с французской живописью, полной прозрачности и света... <...> Гением в Мюнхене был и Штук, который поражал нас своим твердым рисунком и сильной композицией. Хотя у него бывали вещи и вкуса невысокого, что тогда не замечали. В общем же, тогдашнее современное немецкое искусство меня оставило довольно равнодушным, а иные художники даже раздражали. Мне только нравились некоторые пейзажисты, особенно стилизатор Лейстиков и школа Worpswede, а главным образом привлекала графика. Меня восхищал и график Otto Dietz, часто печатаемый в “Jugend”e, а в “Симплициссимусе” – Т. Th. Heine и другие рисовальщики...» [13. С. 157].

Интересно заметить, что, характеризуя живопись А. Бёклина и Фр. Штука, М.В. Добужинский использует нулевой атрибутированный экфрасис (определение по автору либо названию произведения искусства) для первого художника, считая само собой разумеющимся и вполне понятным интерес к его творчеству, поскольку это было всеобщим увлечением, но, несмотря на популярность Фр. Штука, мемуарист находит нужным объяснить причину внимания к нему, прибегая к свернутому экфрасису. Если предположить, что такое восприятие обоих художников было присуще единомышленникам М.В. Добужинского, то автор мемуаров таким образом выделяет себя среди прочих, демонстрируя противоположную точку зрения. Однако представление о живописи А. Бёклина создается посредством её противопоставления французской живописи, «полной прозрачности и света». В отношении же к Фр. Штуку в экфрасисе М.В. Добужинского появляется некоторая оценочность.

Знаковым событием в жизни М.В. Добужинского стало его знакомство с живописью французских импрессионистов, которую он назвал «совсем иным духом в искусстве», «новым для себя откровением»: «...в Париже, когда я увидел подлинные произведения Мане,

Моне, Ренуара и Дега, они меня совершенно ошеломили. <...> в магазине Дюран-Рюэля <...> мне охотно показали множество этих именно художников – картины самого первого сорта, и я мог рассматривать их, даже беря в руки, – удовольствие совершенно исключительное! Каким-то образом я даже попал в собственную квартиру Дюран-Рюэля и видел в спальне знаменитый портрет девочки Ренуара! Тут впервые я почувствовал какую-то как бы “драгоценность” трепетной и, как мне казалось, полной чувства техники этих замечательных мастеров, а угловатые движения и неожиданные позы, с необычайной остротой схваченные Дега, казались редкостными и восхитительными “находками”. Он с этих пор стал одним из моих “богов” и навсегда» [13. С. 169].

М.В. Добужинский достаточно эмоционально откликнулся на новое направление в живописи – импрессионизм (и постимпрессионизм), опять прибегнув к атрибутированному экфрасису, выделяя Э. Дега. Примечательно то, что в приведенном отрывке, помимо наслаждения от визуальных впечатлений, в сознании мемуариста возникают запахи красок, для него важно ощущение материальной конструкции картины. К тому же воодушевленное восприятие новой французской живописи позволило художнику иначе посмотреть на современное ему «тяжелое и надуманное» немецкое искусство и по-новому оценить художественный метод Ш. Холлоши – «живой и свежий».

Следуя далее по тексту мемуаров, можно увидеть, что негативное отношение М.В. Добужинского к немецкой живописи сохраняется, однако характеристика метода Ш. Холлоши становится совершенно противоположной данной ранее: «Кому-либо подражать сознательно – мне претило; мюнхенская тяжелая живопись и красочная яркость, как я уже упоминал, тоже была не по душе, не удовлетворяла меня и тусклая живопись у Холлоши. Я все еще находился под гипнозом идеи, что только в масляной живописи “настоящее” искусство, но уже японцы Хокусай и Хирошиге и французы – особенно Дега, картины которого сделаны и маслом, и пастелью, и “неизвестно как”, – все мне начинало открывать совершенно иные горизонты» [13. С. 172]. Исходя из этого, можно отметить, что экфрасис у М.В. Добужинского это не только способ самоопределения в искусстве, поиска образов, отвечающих его собственному визуальному восприятию, но и стремление к идеальному выражению, материаль-

ному воплощению в технике и изобразительных средствах, гармонии формы и содержания. М.В. Добужинский остается субъективным в своих мемуарах, для него первостепенен собственный отклик на чужое искусство.

В финале своих воспоминаний художник-мемуарист описывает концепцию «Мира искусства» следующим образом: «Нас стали называть “стилизаторами”, естественно, что мы искали упрощения (сама графическая форма многих наших произведений обязывала к этому упрощению). Упрощению же нас [также] учили японцы и, чего нельзя отрицать, некоторые французские импрессионисты, как Дега и Пьер Боннар, например. Подобно нам, они такие же реалисты по существу, а совсем не стилисты. Конечно, мы были “стилизаторы” в том смысле, что после передвижников впервые именно в среде “Мира искусства” возник интерес к декоративным стилям прежних эпох и к архитектуре, которая вся основана на стиле, и, кстати сказать, впервые в русском искусстве архитектурные сюжеты заняли такое большое место в произведениях художников “Мира искусства”» [13. С. 318].

Мемуары М.В. Добужинского характеризуются экфрасичностью, употреблением прежде всего имплицитных экфрасисов. «Не забуду и Тиволи с его водопадами среди романтического горного пейзажа, похожего на дивные фантазии Гюбера Робера» [13. С. 268]. Гюбер Робер – французский пейзажист XVIII века, был известен своими романтизированными изображениями античных руин и идеализированной природы, отличающимися богатством фантазии и тонкостью свето-воздушной перспективы. Сам факт обращения мемуариста к творчеству Г. Робера и данное автором определение «дивные фантазии» по отношению к пейзажам художника свидетельствуют о живописных предпочтениях М.В. Добужинского, которые широко представлены в его мемуаристике. «Раз, играя сам с собой (то, что названо “театр для себя”), я представлял себя геройски убитым на поле брани, улегся в темной зале около аквариума и позвал отца посмотреть, как я лежу (вероятно, я тогда видел картину Васнецова «Поле битвы»))» [13. С. 25]. Даже свои ранние детские воспоминания автор связывает с восприятием и воздействием живописи, что свидетельствует о том, что первые впечатления и поступки ребенка происходили под впечатлением от живописной образности.

Такой перенос зрительных впечатлений на явления действительности характерен для М.В. Добужинского. Например, в главе «Годы учения за границей» во время своего пребывания в Венгрии мемуарист, описывая посещение шахт, где добывалось золото, пишет: «Видели голых рабочих, работавших кирками в туннелях при свете горных ламп, совсем картина Менье» [13. С. 162]. Константин Менье (1831–1905) – бельгийский скульптор, живописец и график, чье творчество было посвящено главным образом труду бельгийских рабочих. Здесь слово «картина» употреблено М.В. Добужинским в значении сюжета. В «Воспоминаниях об Италии» при воспроизведении пейзажа Монтаньолы художник отмечает: «Я не мог наглядеться на этот благостный пейзаж, и казалось – передо мной подлинно раскрываются эмалевые дали Брейгелевой миниатюры» [13. С. 269] (имеется в виду нидерландский художник Питер Брейгель Старший, «Мужицкий», ок. 1525–1569). В тех же «Воспоминаниях об Италии», говоря о «благословенном тосканском пейзаже», мемуарист пишет, приводя ассоциации с итальянским искусством XV в.: «Деревья тянутся рядами, высятся рощами, совсем как на фонах картин Кватроченто. Божественной тишины пейзаж стоит нетронутым века, точно его не смеет коснуться все обезличивающая и нивелирующая современность. В Лицце, новой части города, играет музыка, горит электричество, слышится смех и этот особенный, очаровательный сиенский говор, и мне кажется, что у молодых стройных девушек в белых, таких современных платьях строгий и нежный профиль женщин Гирландайо» [13. С. 262–263]. Гирландайо (дель Томасо Бигорди Доменико, 1449–1494) – итальянский живописец-монументалист, один из ведущих флорентийских художников Кватроченто, которого М.В. Добужинский особенно любил. Изобразительному творчеству Гирландайо свойственно повествовательное начало, решенное редкими по убедительности художественными приемами, привлекательная наивность простодушия и цельность жизнерадостности бытия (характерные для раннего итальянского искусства). Возможно, что такой перенос зрительных образов на действительность – это романтическая попытка уйти от реальности, поиск гармонии, отраженной в искусстве Раннего Возрождения.

Приведенные примеры показывают всю широту знаний М.В. Добужинского о мировом изобразительном искусстве, причем современные реальные пейзажи вызывают у него образы живопис-

ных полотен разных эпох и стран. Можно говорить о том, что М.В. Добужинский видит / воспринимает действительность посредством чужого искусства, при этом художник часто соотносит увиденное не с конкретными полотнами, а с творчеством мастеров в целом, что позволяет говорить о сводном экфрасисе (описание художественных мотивов нескольких произведений одного автора, которые образуют некоторую собирательную модель).

Не раз М.В. Добужинский упоминает портретные работы своих коллег-современников при создании словесных описаний героев своих мемуаров, как бы в подтверждение собственной авторской интерпретации портретируемого. Характеризуя С.В. Рахманинова, мемуарист пишет следующее: «Он был коротко стрижен, что подчеркивало его татарский череп, скулы и крупные уши – признак ума (такие же были у Толстого). Неудивительно, что так много художников делали его портреты и что некоторые увлекались “документальной” передачей странных особенностей его лица с сеткой глубоких морщин и напряженных век. Пожалуй, лучший портрет Рахманинова – один небольшой, чрезвычайно тонкий и строгий и в то же время как бы “завуалированный” рисунок К. Сомова. Тут он избег соблазна подчеркивания узора этих деталей и ближе всего выразил духовную сущность этого человека» [13. С. 282]. Об А.П. Остроумовой: «...я увидел ее превосходный сомовский портрет, где она изображена в черной бархатной кофточке с лиловым бантиком и перламутровым лорнетом сидящей на черном кожаном кресле, – один из самых замечательных сомовских портретов как по острому сходству, так и по этому необычайно “вкусному” сочетанию бархата, лакированной кожи и перламутра. В ней было очень странное соединение грациозной хрупкости, которая сказала в ее несколько болезненно склоненной на бок некрасивой головке, и в то же время какой-то внутренней твердости. Это и было выражено на том портрете Сомова» [13. С. 213].

Как видим, мемуарист неоднократно обращается к портретам, написанным его другом художником-«мирискусником» К.А. Сомовым. К живописному искусству К.А. Сомова у мемуариста была «настоящая влюбленность», М.В. Добужинский считал его «поистине драгоценным». О К.А. Сомове автор писал следующее: «...удивительная наблюдательность его глаза и в то же время и “миниатюрность”, а в других случаях свобода и мастерство его живопи-

си, где не было ни кусочка, который бы не был сделан с чувством, — очаровывали меня. А главное, необыкновенная интимность его творчества, загадочность его образов, чувство грустного юмора и тогдашняя его “гофмановская” романтика меня глубоко волновали и приоткрывали какой-то странный мир, близкий моим смутным настроениям» [13. С. 210]). Следует отметить, что в рассматриваемых примерах есть как имплицитный, так и эксплицитный экфрасис; в женском портрете экфрасис представлен развернуто. Портрет Рахманинова М.В. Добужинский характеризует как-то абстрактно, выделяя как достоинство его несхожесть с оригиналом и умение передать внутреннюю сущность портретируемого. Наиболее ярко своеобразие эстетического восприятия М.В. Добужинского проявляется при описании портрета А.П. Остроумовой, где, помимо цветности и состояния модели, автор говорит о фактуре материалов. В воспоминаниях портретируемый и его живописное изображение сравниваются, автор идет от словесного описания черт и деталей к экфрасису, поэтому портретный экфрасис минимален и не подробен. Можно предположить, что в живописных портретах современников, помимо внешнего сходства, для мемуариста были важны их философская глубина, умение автора портрета аккумулировать в застывшем изображении всю психологическую многогранность натуры. М.В. Добужинский не раз отмечал, что главное для него в искусстве не красота изображения, а нестандартность, особая композиция, иная техника исполнения, недаром он из всех портретов Рахманинова выделяет тот, который исполнен К. Сомовым.

Мемуарной литературе русских художников, как и художественной литературе в целом, свойствен миметический экфрасис (репрезентация реально существующих визуальных артефактов), но, в отличие от художественной литературы, в данных мемуарах немиметический экфрасис (репрезентация вымышленных, воображаемых визуальных артефактов) явление редкое. Думается, что в качестве немиметического экфрасиса у М.В. Добужинского можно рассматривать описание замысла ненаписанной картины: «...и я, под впечатлением Цорна и других портретистов, думал, как было бы интересно изобразить фигуру профессора Дювернуа на пустом белом фоне стены с одним из его жестов рядом с большой бобровой шапкой, которую он почему-то приносил с собой и клал на кафедру... Но такой портрет так, конечно, и остался в проекте» [13. С. 125]. «Свет-

лые помещения лаборатории, где всегда стоял сладковатый запах от разных реакций, были полны шкафов и полок с множеством склянок разных удивительных форм – был замечательный фон, на котором все мне мечталось сделать портрет одного из моих химиков с полотенцем на шее и с обожженными пальцами рук, который бы держал какой-нибудь странного вида стеклянный сосуд. Но, конечно, я был беспомощен взяться тогда за такую задачу, хотя ясно представлял себе такой портрет» [13. С. 128]. Примечательным в таких экфрасических проектах является выделение автором-художником таких важных для него категорий, как фон и атрибут. Как видно из приведенных выше отрывков, в планах портретов М.В. Добужинского сказывается желание изображения пространства, где «много воздуха», при этом в первом случае «пустой белый фон» сконцентрировал бы внимание зрителя на «большой бобровой шапке» (в этом аксессуаре кроется какая-то таинственность) «с одним из его жестов». Во втором фрагменте очевидно, что автора интересуют склянки «разных удивительных форм» и «какой-нибудь странного вида стеклянный сосуд». Вероятно, здесь сказывается тяга М.В. Добужинского к изображению всего необычного.

Художественные привязанности М.В. Добужинского были обширны и разнообразны. Мемуарист упоминает о своем «поклонении» Ф. Хальсу, оставшемся «на всю жизнь» [13. С. 155], о том, что «в Лувре <...> больше всего» был потрясен «не так „Моной Лизой“, как леонардовской же „Мадонной в скалах“ и его же „Иоанном Предтечей“» [13. С. 169], о японской гравюре XVII в., в частности о Хирошиге, который «поражал <...> неожиданной композицией и декоративностью своих пейзажей» [13. С. 192], о «чудесных гризайлях Пьерино дель Вага» [13. С. 266].

Таким образом, можно говорить о том, что темы и функции экфрасиса в мемуарах М.В. Добужинского весьма разнообразны, они связаны с выражением собственного мировоззрения (подчеркнутая субъективность), отражением процесса творческого формирования художника-мемуариста, поиском себя в искусстве, самоидентификацией в среде единомышленников, отражением романтических тенденций в своей жизни и творчестве, эмоциональным и психологизированным восприятием живописи, характерологической функцией персонажей, воссозданием культурной атмосферы того времени.

В «Воспоминаниях» А.Н. Бенуа, так же как и у М.В. Добужинского, нашли отражение экфрастические упоминания Арнольда Бёклина. Однако в мемуарах А.Н. Бенуа живописный экфрасис более развернут и гораздо более частотен, что можно объяснить и самим объемом мемуаров, и живописными пристрастиями художника. Кроме того, данный экфрасис имеет в тексте мемуаров разные функции.

Атрибутированный экфрасис становится общей темой обсуждения для А. Бенуа и его дяди, таким образом экфрасис приобретает характерологическую функцию: «Когда я “открыл Беклина”, то мне доставило особую радость, что дядя Миша уже имел представление об этом художнике и даже был очень высокого о нем мнения. В течение нескольких лет, приблизительно до 1891 г., мы только и делали, что возбуждали друг друга восторгами от новых произведений “гениального Арнольда”» [14. С. 167]. А.Н. Бенуа, как и М.В. Добужинский, называет А. Бёклина «богом», однако такой эпитет вводится мемуаристом при описании интерьера: «Над небольшим шкафом для книг красного дерева висели фотографии и гелиогравюры с картин моего тогдашнего бога Беклина..» [14. С. 193]. Упоминание о культе Бёклина становится своеобразной вехой в жизни автора, с которой связаны события личного характера, в рассказе о своих отношениях с будущей женой Атей: «Мой культ Беклина только начался в момент нашей разлуки...» [14. С. 671]. Увлечение А.Н. Бенуа и М.В. Добужинского творчеством Арнольда Бёклина во многом было продиктовано модой (возможно, что интерес М. В. Добужинского к этому художнику сформировался под влиянием А.Н. Бенуа; однако М.В. Добужинский уделяет А. Бёклину гораздо меньше внимания, поскольку для автора-художника представляется более важным описать то искусство, которое его вдохновляло); очевидно, что эффект, производимый художником-символистом, был действительно сильным, что можно заметить по употреблению художниками-мемуаристами одинаковых лексических средств; но со временем оба автора пережили разочарование в живописи швейцарского художника.

В главе «Воссоединение с Атей» А.Н. Бенуа довольно разнопланово осветил тему творчества А. Бёклина, которое производило на художника-«мирискусника» «ошеломляющее действие», настолько обширного экфрасиса у М.В. Добужинского встретить нельзя. Ме-

муарист подробно останавливается на развенчании своего «культа Беклина»: «С тех пор искусство Беклина удивительно устарело, оно как-то выдохлось, испошилось именно благодаря тому успеху, который оно имело во всех слоях общества и не только в Германии. <...> Враги Беклина видят именно в этом всеобщем успехе Беклина доказательство какой-то низменности его искусства. Но в таком случае все, что теперь (в 1950-х годах) имеет равный тому успех – все, начиная с тех же импрессионистов и кончая Пикассо, Руо, Шагалом и прочими богами нашего времени, все это, тоже пользующееся успехом еще более распространенным, должно тоже подвергнуться переоценке и сдаче в архив» [14. С. 672].

Автор «Моих воспоминаний» признает, что безусловным достоинством искусства А. Бёклина является то, что он «открыл глаза на самую жизнь природы», «что он как-то понял дерево, листву, воду в разных ее состояниях; он нашел новые интенсивные краски для неба, для скал, для листвы, для далей, для изображения простора» и называет картины швейцарского живописца «истинными жемчужинами, полными подлинной поэзии», делая акцент на том, что «недаром мы находили тесное родство между ними и стихийной музыкой Вагнера». Однако при этом мемуарист остается по-прежнему критичен, отмечая, что А. Бёклин сам многое портил «своими топорными мифологическими фигурами» и «своим “чересчур германским” юмором» [14. С. 673].

В связи с темой творчества Арнольда Бёклина возникает тема копирования А.Н. Бенуа репродукции бёклинского «Острова смерти», в которой отчетливо проявляются авторское восприятие искусства, его художественные ценности и сам процесс живописного творчества: «Меня огорчило в этой картине [вариант из Лейпцигского музея] уж “слишком” что-то нарядное как в сочности красок, так и в виртуозной технике. Это “щегольство” нарушает основную строгую и печальную поэзию этой как-никак удивительной и даже гениальной, но, повторяю, испошленной композиции. Напротив, в своей копии я старался подчеркнуть уныло-безнадежную мрачность всего. Работая над ней, я до того вжился в этот сюжет, что мне начинало казаться, будто я сам побывал на этой одинокой скале, будто я извдал все закоулки ее, будто вдыхал терпкий, смолистый запах этих черных кипарисов, будто слышал гудение ветра в их густой листве. <...> я именно эту свою работу, вставленную в черную рамку, под-

нес тогда же моей возлюбленной, что было встречено ее родными с полным недоумением. Им показалось, что я просто сумасшедший: кто же, обладающий здравым смыслом, сделает такой подарок своей “даме сердца”?» [14. С. 672–673].

Идейный вдохновитель «Мира искусства» в свойственной ему искусствоведческой манере коснулся достоинств и недостатков живописи швейцарского художника (краски, техника, образы). Посредством темы искусства Бёклина А.Н. Бенуа умело организует текст, наращивая новые сюжеты. Так, автор выдвигает проблему переоценки искусства, «перекидывая мостик» к новым модным художникам: Пикассо, Шагалу, Руо; раскрывает тему собственного копирования, «проживания» произведения искусства; в связи с воспоминанием о творчестве Бёклина появляется проблема непонимания художника окружающими (например: «Мы вместе восхищаемся и Репиным, и разными картинами в Эрмитаже и в Кушелевской галерее; а когда я (восемнадцати лет) “открываю” Беклина, то именно в сорокапятилетнем Обере я нахожу самый пламенный отклик на мои восторги, тогда как мои близкие только недоумевают, как можно такую чепуху признавать за искусство» [15. С. 97]); также в данном экфрасисе актуализируется важная для художников-«мирискусников» тема романтизма, поэтизации природы, синтеза искусств – общность с вагнеровскими образами.

Неудивительно, что А.Н. Бенуа сознательно или бессознательно посредством картины «Остров смерти» настраивается на смерть реального человека: «...не обладая способностью даже в такие минуты великого общего напряжения сидеть без какого-либо занятия, принялся за продолжение одной почти “механической” работы, а именно за нанесение на алфавитные фишки для какого-то своего каталога имен и произведений художников. При этом я почему-то себе сказал, что когда я дойду до “Острова мертвых” Беклина, то Елизаветы Ивановны не станет» [14. С. 699].

Экфрасис в воспоминаниях А.Н. Бенуа становится свидетельством смены художественных предпочтений, вводятся новые атрибутированные экфрасисы: «Несколько часов в два приема мы посвятили и осмотру музея, в котором нас особенно притягивало наше тогдашнее божество – Арнольд Беклин. Однако, к нашему собственному удивлению, мы получили более глубокие впечатления не от его картин (“Der heilige Hain” – все же прекрасный, полный настрое-

ния пейзаж), а от картин и рисунков Гольбейна, Урса Графа, Николауса Мануэля Дейча. Особенно нас поразили жуткие загадочные произведения последнего» [15. С. 23].

Имя Арнольда Бёклина появляется в мемуарах А.Н. Бенуа в связи с введением в текст такого персонажа, как И.Е. Репин, увлечение швейцарским художником дает характеристику его личности, в частности непостоянства во взглядах: «Напротив, в самом Репине я всегда находил самый пламенный отклик на многие тогдашние мои увлечения. Так, Илья Ефимович не только вторил моему восторгу перед Беклином, но даже заявил как-то (к великому негодованию своих товарищей – убежденных позитивистов и “направленцев”, веровавших в исключительное благо одного только реализма), что он считает Беклина за величайшего из художников нашего времени. Это увлечение Репина Беклином затем так же прошло, как и его многие другие» [15. С. 50].

Несмотря на смену художественных ориентиров, произведения Арнольда Бёклина все равно остаются для А.Н. Бенуа образцом живописи, к примеру, мемуарист говорит о С. Дягилеве: «Да и картинам Ендогурова, Кившенки, Лагорио не было более места на Сережиных стенах, и он должен был постараться привезти из Европы образцы хорошей живописи – Менцеля, Беклина, Ленбаха, Пюви де Шаванна и т.п.» [15. С. 67–68].

Пейзажи также воспринимаются лидером «Мира искусства» через живопись, в архитектурном сооружении, предстающем взору, А.Н. Бенуа готов увидеть бёклиновскую натуру, которая, однако, послужила для зарисовок самому А.Н. Бенуа (как отмечал М.В. Добужинский, в живописном творчестве «Мира искусства» архитектурные тенденции нашли широкое отражение): «Прямо на-супротив выхода из этого зала-погребца (и отстоя всего метров на сто от берега) возвышается средневековый замок с одинокой квадратной башней, к которому ведет через воду покоящийся на массивных арках каменный мост. Вход в этот замок, занятый военными властями, запрещен, но я сделал с этого Кастель Астура два довольно удачных этюда – один из-под свода Цицероновой виллы, другой с берега. Не этот ли замок вдохновил Беклина на одну из его самых эффектных картин: “Überfallene Burg am Meer”?» [15. С. 389–390].

Безусловно, живописное творчество Арнольда Бёклина сыграло немаловажную роль в жизни и творчестве А.Н. Бенуа, а в его «Воспоминаниях» стало текстообразующим началом.

Помимо общих с М.В. Добужинским тем, А.Н. Бенуа обращается к эксплицитному экфрасису при написании подробной генеалогии своей семьи для полноты представления портретов умерших родственников, которых он никогда не видел.

«Пастельный портрет его [прадеда], копированный моей теткой Жаннетт Робер с оригинала, оставшегося во Франции, изображает окривевшего на один глаз, очень почтенного и милого старичка. Его доверху застегнутый сюртук зеленоватого цвета выдает современника тех старцев, которые фигурировали на картинах Греза; под рукой у него книжка с золотым обрезом. Чему учил, где и как Никола Бенуа, я не знаю, но, вероятно, он был педагогом по призванию, так как иначе трудно было бы объяснить, почему он отказался от профессии дедов и избрал себе иной жизненный путь. Лицо на портрете прадеда мягкое, доброе и несколько скорбное. Моральную же характеристику мы находим в тех стихах, которые были сочинены его сыном (моим дедом) и которые в рамке под стеклом красовались под помянутым портретом, висевшим в папином кабинете, стены которого были сплошь покрыты семейными сувенирами» [14. С. 28].

Таким образом, полнота портрета достигается за счет множественных интерпретаций. Стихотворение дает психологическую характеристику изображаемого персонажа, так как автору мемуаров остается только догадываться о роде занятий своего предка, а описать он может только внешность. Представление А.Н. Бенуа о собственном прадеде складывается именно благодаря живописному изображению последнего. Интермедиальность изображения усиливается благодаря вовлечению стихотворного произведения. А.Н. Бенуа проводит культурные параллели, ссылаясь на французского художника-жанриста Жана-Батиста Грёза, демонстрирует знание истории живописи, критический подход при описании портрета предка, его интересуют не только внешность прадеда, детали, атрибут, который наводит на мысль о роде занятий портретируемого, но также то, чьей рукой он изображен.

В мемуарном повествовании о родословной А.Н. Бенуа появляются и групповые портреты семьи. К примеру: «Вся семья дедушки изображена целиком на картине, писанной каким-то “другом дома”,

по фамилии, если я не ошибаюсь, Оливье. Это совершенно любительское произведение, над которым в былое время принято было у нас потешаться из-за его слишком явных погрешностей в рисунке, досталось по наследству мне. Но как раз любительский характер этой картины в последующие годы (когда начался культ всякого примитивизма в искусстве, а строгие академические заветы стали постепенно забываться) – возбуждал восторги всех моих гостей. Иные из них ничего другого на стенах не удостаивали внимания, кроме именно этого портрета “à la douanier Rousseau”. Нельзя, однако, отрицать, что в этой картине так же, как и во многих подобных непосредственных и ребяческих произведениях, было действительно масса характерности. На этой группе фигурирует между прочим и мой отец – пятилетний Коленька Бенуа. Он сидит, улыбающийся и бравый, позади братьев и сестер на комод; на голове у него казацкая шапка, а в руке он держит знамя с двуглавым орлом. Видно, в те дни он был таким же милитаристом, каким я был в детстве, но впоследствии ни в нем, ни во мне ничего от этой воинственности не осталось. Укажу тут же, что один из братьев отца – Михаил (изображенный справа на портрете) <...>. Типичный вояка николаевской эпохи, этот дядя Мишель представлен на акварели Горавского сидящим верхом на стуле с длинной трубкой в руке» [14. С. 32].

В рассматриваемом примере экфрасиса мемуарист также прибегает к указанию, чьей кисти принадлежит портрет, однако здесь большее внимание уделяется характеру живописной манеры, автор снисходительно относится к технике исполнения и художественным достоинствам полотна. Взгляд, впечатление от манеры, в которой написана картина, не только авторский, но и третьих лиц, при этом приводится пояснение, почему картина являла интерес для гостей А.Н. Бенуа. Из всех изображенных родственников мемуарист концентрирует внимание на собственном отце, подчеркивая общность их детских интересов, а также на своем дяде, чтобы дать краткую биографическую справку о нем, «перебрасывая мостик» к другому портрету своего родственника, опять указывает автора живописной работы и позу модели.

В словесном портрете своего знакомого Виктора Петровича Протейкинского, «Висеньки», мемуарист оглядывается на портрет Л. Бакста: «О внешности Висеньки можно судить по необычайно схожему литографическому портрету Бакста. Глядя на это изобра-

жение, можно подумать, что художник представил тип в стиле Кнауса или Владимира Маковского, изображающий какого-либо провинциального актера или “отставного учителя”. Однако представлен здесь подлинный Виктор Петрович, и представлен без всякой утрировки – таким, каким он был в жизни» [15. С. 278–279]. В данном случае А.Н. Бенуа демонстрирует прекрасное знание изобразительного искусства, проявляет свою склонность к критической оценке произведения искусства. Как можно заметить, А.Н. Бенуа соотносит реального человека с живописным типом изображения, представленным как в русской, так и в немецкой живописи.

Помимо портретов, А.Н. Бенуа в своих воспоминаниях воспроизводит живописные пейзажи, но они редки, и в них автор стремится выразить собственное отношение к возможностям поэтической реализации идеи в жанре пейзажа в общем, например: «Как раз помнятая “Украинская ночь” Куинджи приоткрыла мне “поэтическое достоинство” пейзажа. Вглядываясь в эту картину, особенно в бездонное темное небо, в мерцание огоньков в хате, белые стены которой так чудесно светились в фосфорических лучах, я ощущал поэзию всего этого целого, а также почувствовал прелесть передачи ее» [14. С. 245].

Таким образом, можно говорить о том, что в мемуарных текстах обоих художников-«мирискусников», «Моих воспоминаниях» А.Н. Бенуа и «Воспоминаниях» М.В. Добужинского, живописный экфрасис реализуется как компонент интермедиальной системы «живопись – литература», которая становится своеобразной авторской стратегией в осмыслении жизни и искусства. Живописный экфрасис у художников-мемуаристов становится источником для тематической полифонии автобиографического произведения. Визуальное восприятие действительности, в том числе через чужую живописную образность, предопределило то, что «мирискусники» не прибегают к подробному описательному экфрасису, а вкладывают больший художественный потенциал в само упоминание живописного артефакта. Живописный экфрасис в рассмотренных мемуарных произведениях художников является способом обращения к собственному искусству, выражения авторского мировоззрения, идентификации себя в художественной среде, отражающим процесс творческого поиска и формирования автора-художника.

Литература

1. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л. Геллера. М., 2002.
2. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.
3. *Морозова Н. Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006.
4. *Криворучко А.Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009.
5. *Третьяков Е.Н.* Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009.
6. *Постнова Е.А.* Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.
7. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. Д.В. Токарева. М., 2013.
8. *Криворучко А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009.
9. *Лапина Н. П.* Мир искусства: Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
10. *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // *Russian Literature*. 1979. 7–1. С. 65–94.
11. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // *Вопр. философии*. 2011. № 11. С. 47–57.
12. *Есаулов И.А.* Проблема визуальной доминанты русской словесности // *Проблемы исторической поэтики*. 1998. Т. 5. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2474> (дата обращения: 15.04.2016).
13. *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987.
14. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: в 2 т., 5 кн.: М., 1990. Т. 1, кн. 1–3.
15. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: в 2 т., 5 кн. М., 1990. Т. 2, кн. 4, 5.

FEATURES OF PICTORIAL EKPHRASIS IN THE MEMOIRS AND BIOGRAPHICAL PROSE OF A.N. BENOIS AND M.V. DOBUZHINSKIY

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2016, 2 (11), pp. 27–48.

DOI 10.17223/23062061/11/3

Galkova Alyona V. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kalosagahtos@gmail.com

Keywords: ekphrasis, memoirs, *Mir iskusstva* (World of Art), A.N. Benois, M.V. Dobuzhinskiy.

In the first third of the 20th century in the climate of diversity trends and directions in art, ekphrasis was claimed both in fiction and in memoirs, and intermediality was a permanent part of memoirs of Russian artists.

Many Russian artists of the first third of the 20th century wrote the memoirs, among them I. Repin, K. Korovin, Z. Serebriakova, K. Somov, Eu. Lanceray, A. Ostroumova-Lebedeva, A. Goncharov, A. Rodchenko, M. Chagall, W. Kandinsky, P. Filonov. The consideration of the memoirs of the artists of the World of Art M. V. Dobuzhinskiy's

Memories and A.N. Benois' *My Memories* is important because the activity of the World of Art was a major cultural event in the Russian art of the end of the 19th – early 20th centuries and had an influence on the related fields of the arts. Unlike most of associations of artists, the range of interests of the World of Art, and especially one of its outstanding representatives A.N. Benois, was very extensive and diverse. The members of the World of Art, besides painting and graphics, created stage sets for performances and ballets, they created the interior design, often appeared in print, made book illustrations — all of this is reflected in the memoirs of the artists.

Ekphrasis in the memoirs of A.N. Benois and M.V. Dobuzhinskiy is reflected in the descriptions of the artistic techniques and methods, references of the paintings of the great masters and contemporary artists, narration of their own work on paintings, decorations, pictures, recollections of the exhibitions, visits of galleries and museums.

In the autobiographical texts of both artists of the “World of Art”, *My Memories* of A.N. Benois and *Memories* of M.V. Dobuzhinskiy, ekphrasis is a component of the inter-medial system “art – literature”, which becomes a kind of the author's strategy in the cognition of life and art. The ekphrasis of the artists' memoirs becomes a source for the thematic polyphony of the autobiographical works. The visual perception of the reality, including through foreign pictorial imagery, predetermined the fact that the World of Art does not resort to a detailed descriptive ekphrasis and invests more artistic potential in the very mention of the art artifact. Ekphrasis in the memoir works of the artists is a way to appeal to their own art, to identify themselves in an artistic environment reflecting a process of creative search and formation of the artist.

References

1. Geller, L. (ed.) *Ekphrasis v russkoy literature* [Ecphrasis in Russian literature]. Moscow: Nauka.
2. Rubins, M. (2003) *Plasticheskaya radost' krasoty. Akmeizm i Parnas: Ekphrasis v tvorchestve akmeistov i evropeyskaya traditsiya* [Plastic Joy of Beauty. Acmeism and Parnassus: Ekphrasis in works of Acmeists and European tradition]. St. Petersburg: Akademicheskii projekt.
3. Morozova, N.G. (2006) *Ekphrasis v proze russkogo romantizma* [Ecphrasis in the Prose of Russian Romanticism]. Philology Cand. Diss. Novosibirsk.
4. Krivoruchko, A.Yu. (2009) *Funktsii ekfrasisa v russkoy proze 1920-kh godov* [The function of ecphrasis in the Russian prose of the 1920s]. Philology Cand. Diss. Tver.
5. Tretyakov, E.N. (2009) *Ekphrasis kak matrichnaya reprezentatsiya obraznykh znakov* [Ecphrasis as a matrix representation of the figurative signs]. Philology Cand. Diss. Tver.
6. Postnova, E.A. (2012) *Ekphrasis v tvorchestve V.A. Kaverina 1960–1970-kh gg.* [Ecphrasis in V.A. Kaverin's works of the 1960s-1970s]. Philology Cand. Diss. Perm.
7. Tokarev, D.V. (ed.) (2013) *“Nevyrazimo vyrazimoe”: ekphrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste* [“Indescribably expressible”: Ecphrasis and visual representation of the problem in the art text]. Moscow: NLO.
8. Krivoruchko, A.Yu. (2009) *Funktsii ekfrasisa v russkoy proze 1920-kh godov* [The function of ecphrasis in the Russian prose of the 1920s]. Philology Cand. Diss. Tver.
9. Lapshina, N.P. (1977) *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoy praktiki* [The World of Art. Essays on the History and Artistic Practice]. Moscow: Iskusstvo.

10. Faryno, E. (1979) Semioticheskie aspekty poezii o zhivopisi [Semiotic aspects of the poetry about art]. *Russian Literature*. VII—1. pp. 65-94.

11. Yatsenko, E.V. (2011) “Lyubite zhivopis’, poetry...”: Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model’ [“Poets, you should love painting . . .”: Ecphrasis as an artistic and ideological model]. *Voprosy filosofii*. 11. pp. 47-57.

12. Esaulov, I.A. (1998) Problema vizual’noy dominanty russkoy slovesnosti [The problem of visual dominance of Russian literature]. *Problemy istoricheskoy poetiki – The Problems of Historical Poetics*. 5. [Online] Available from: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2474>. (Accessed: 15th April 2016).

13. Dobuzhinskiy, M.V. (1987) *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Nauka.

14. Benois, A.N. (1990) *Moi vospominaniya* [My memories]. Vol. 1. Moscow: Nauka.

15. Benois, A.N. (1990) *Moi vospominaniya* [My memories]. Vol. 2. Moscow: Nauka.